

Черный и белый — принципиально антитетичные, отражающие друг друга цвета — символизируют противоположные ценности и обладают особой семантикой. Стандартная цветовая комбинация шахматной игры, составляющая определенный цветовой код, сопряжена с прямым гендерным противостоянием героев и в то же время наглядно демонстрирует их внутреннюю эмоциональную нестабильность. Сочетание черного и белого само по себе конфликтно, но поскольку эти цвета символизируют женское и мужское начала, то постепенно оппозиция «черное — белое» в пьесе перерастает в оппозицию «женское — мужское», и создается новый модус взаимоотношений героев. Контрастная символика черно-белой цветовой гаммы обнаруживает не только явные противопоставления в духовной жизни персонажей, но и глубокие мировоззренческие противоречия в восприятии ими окружающей действительности. Таким образом, знаковое цветовое кодирование несет особую смысловую нагрузку и способствует самоидентификации героев в неигровом пространстве жизни.

В пьесе М. Арбатовой «Взятие Бастилии» прошлое зеркально отражает будущее, и, переживая вновь и вновь происходящее в прошлом, героини таким образом осознанно моделируют собственное будущее.

Примечания

1. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 433.
2. Бахтин М. М. <К вопросам самосознания и самооценки...> // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 72.
3. Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М., 2003. С. 292.
4. Птушкина Н. М. Мало секса // Современная драматургия. 2001. № 1. С. 31.
5. Там же. С. 31.
6. Птушкина Н. М. Плачу вперед! // Драматург. 1997. № 8. С. 217.
7. Птушкина Н. М. Жемчужина черная, жемчужина белая // Современная драматургия. 1998. № 4. С. 41.
8. Птушкина Н. М. Мало секса // Современная драматургия. 2001. № 1. С. 29.
9. Птушкина Н. М. Плачу вперед! // Драматург. 1997. № 8. С. 216.
10. Там же. С. 216.
11. Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. С. 294.
12. Арбатова М. И. Взятие Бастилии // По дороге к себе: Пьесы. М., 1999. С. 637.

© Латыпова И. Ю.
г. Стерлитамак

ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ: 1916–1925 гг.

1920-е гг. в творчестве М. И. Цветаевой ознаменованы обращением к народным истокам, к фольклору. Именно в период 1920–1922 гг. ею написаны «русские» или фольклорные поэмы: «Царь-Девница», «На Красном коне», «Переулочки», «Молодец».

Однако тема народной стихии врывается в творчество М. Цветаевой еще в 1916 г. (цикл «Стихи о Москве» и книга «Версты»).

Уже упомянутый 1916 г. многие исследователи творчества М. Цветаевой считают переломным и в смысле обретения поэтом собственного поэтического голоса. Безусловно, эти два новшества в творчестве М. Цветаевой взаимосвязаны.

Е. Б. Коркина отмечает по этому поводу: «Обращение Цветаевой к фольклору было началом преодоления лирической уединенности ее первых трех книг. Главным же психологическим импульсом к преодолению лирической замкнутости была для Цветаевой поездка в Петроград в декабре 1915 — январе 1916 г. Важнейшим итогом поездки в Петроград было осознание себя русским поэтом со своим голосом и темой» [1].

Об этом же писала и сама М. Цветаева в очерке «Нездешний вечер» (1936). В названном очерке читаем: «Начало января 1916 года, начало последнего года старого мира. Разгар войны. Темные силы» [2]. В этих строках чувствуется приближение катастрофы. И потому обращение к народным истокам есть попытка сохранить все настоящее, ценное, которое заведомо обречено на разрушение.

Поэт И. Бродский пишет о стремлении Цветаевой передать психологию человека нового времени средствами народной поэтики. «Возникает ощущение языковой оправданности любого разлома или вывиха современного сознания, и не просто языковой оправданности, но о чем бы ни шла речь, заведомой оплаканности». По мысли Бродского, из всех поэтов XX в. Цветаева стоит ближе других к фольклору: ключом к понимаю ее творчества следует считать поэтику плача и причитания [3].

Замечания И. Бродского о фольклоризме М. Цветаевой отличны от размышлений по этому поводу ученых, занимающихся изучением творчества поэта (А. Саакянц, А. Павловский, Е. Коркина и др.), которые считают, что поэт не стилизует фольклор, а выражает фольклорными средствами свои собственные представления о мире.

Следует отметить, что целостных работ, посвященных фольклоризму М. Цветаевой, не так много. В большинстве из них рассматриваются проблемы заимствования народного сюжета М. Цветаевой, заостряется внимание на том, что актуально в избранном сюжете для художника (Л. Викулина, Е. Эткинд, Ли Янг Ий, А. Павловский и др.). Каждый из названных ученых делает ряд ценных замечаний. А. Павловский высказывает мысль о полифоничности «русских» произведений М. Цветаевой [4]; А. Саакянц рассматривает не только фольклорные, но и литературные контексты, сравнивая поэму Цветаевой «На Красном коне» с поэмой «Двенадцать» А. Блока [5].

Особый интерес представляют работы Е. Коркиной, а также зарубежных исследователей — С. Карлинского о закланиях и заговорах в поэме Цветаевой «Переулочки» и Е. Фарыно «Мифологизм и теологизм Марины Цветаевой (“Магдалина” — “Царь-Девушка” — “Переулочки”)), в которой ученый предлагает расшифровкой ее поэтической системы считать не только фольклор, но и народную культуру в широком смысле.

В последние годы все больше появляется научных статей, авторы которых делают акцент на конкретных мотивах, образах, языковых особеннос-

тах, стиховой поэтике произведений М. Цветаевой в свете проблемы фольклоризма (В. Александров, Н. Герасимова, И. Медведева, О. Рутер, Н. Криш-кая и др.).

Краткий обзор литературы по проблеме автором данной статьи был сделан с той целью, чтобы подчеркнуть один из главных тезисов — «об особом фольклоризме» М. Цветаевой.

В этой связи рассмотрим проблему трансформации сказочного сюжета в творчестве М. Цветаевой. Мы согласны с мнением Е. Коркиной, которая считает, что в книге «Версты» (1916) М. Цветаева создает московскую «сказку» в противоположность традиционному образу Петербурга как города теней. Москва — это «огромный странноприимный дом», населенный бродягами, нищими, уличными певцами, странниками:

*Москва! Какой огромный
Странноприимный дом!
Всяк на Руси — бездомный,
Мы все к тебе придем...*

(«Москва! Какой огромный...», 8 июля 1916 г.) [6].

Сама лирическая героиня книги «Версты» соткана из народной стихии. На наш взгляд, создание М. Цветаевой московской «сказки» можно рассматривать как один из способов самоидентификации, расширения границ своего поэтического «я», стремления вобрать в себя всю Русь.

В 20-е гг. М. Цветаева использует в своем творчестве сюжеты русских народных сказок, собранных А. Н. Афанасьевым («Царь-Девница» и «Упырь»). Схема сюжета цветаевских поэм восходит к универсальному сюжету мирового фольклора о любви земного и смертного существа к неземному и бессмертному, об их встрече, разлуке и окончательном воссоединении.

Необходимо отметить, что в обеих поэмах — и в «Молодце», и в «Царь-Девнице» — Цветаева сохраняет основные фабульные звенья фольклорных источников, иной раз почти дословно цитируя слова героев, но мотивировки их действий и конец истории переосмысливаются и изменяются по законам мифотворчества поэта. Для того чтобы понять, что же изменила М. Цветаева в своих поэмах-сказках, необходимо вспомнить, что характерно для сказки как жанра в целом.

Для сказки обязателен счастливый конец. В поэмах М. Цветаевой герои воссоединяются, но только через смерть, испытав «полноту страдания». Тогда перед нами архаическая сказка, тяготеющая к мифу, так как миф приемлет смерть. Но в художественной системе М. Цветаевой смерть как уход в «лазоре» и в «огнь-синь» и есть счастливый конец.

Таким образом, Цветаева трансформирует сказочный сюжет, привнося в него элементы мифа (смерть), лирической песни (полнота переживания и страдания), преломляя все это через призму собственного мифотворчества. Она создает сказочную ситуацию, в которой доминирует лирическое сознание. Если говорить о зачине сказки, то известно, что до начала действия герои находятся в некоем вневременном состоянии. То же самое происходит

и с героями М. Цветаевой. Они как будто выхвачены из середины, что с ними было до этого, читателю остается только догадываться:

*Синь да сгинь — край села,
Рухнул дуб, трость цела.
У вдовы у той у трудной
Дочь Маруся весела... [7].*

Как в сказке, так и в поэмах М. Цветаевой герой показан в действии. От произведений М. Цветаевой чаще всего остается ощущение вихря, на одно действие, которое еще не успело закончиться, нанизывается другое, происходит резкая смена событий.

Как отмечает В. Я. Пропп, «сказка перескакивает через момент движения, оно всегда упоминается двумя-тремя словами. Огромное пространство сказки берется мигом, герой через него перелетает, путь героя подробно не описывается» [8].

М. Цветаева часто использует этот сказочный принцип, но наряду с ним встречаются и обстоятельные описания, например, снаряжения богатыря в путь или долгое прощание Царь-Девы с конем в одноименной поэме. Синтез названных принципов необходим Цветаевой, чтобы указать на важный поворот сюжета, а также объединить эпическое и лирическое.

Произведения М. Цветаевой указанного периода проникнуты темой смерти. Смерть — необходимое условие соединения героев и их бессмертия. Вхождение в смерть, как и в любовь, в мифопоэтическом сознании Цветаевой связано с календарной приуроченностью текстов. Например, «Молодец» пишется в канун Рождества — лучшее время для взаимодействия с нечистой силой. «Именно на Святках (от рождественского до крещенского Сочельника) появляются ряженные, связанные с переходом между реальным и изнаночными мирами. Именно на Святках девушки гадают о замужестве» [9].

Потому и смерть изображается Цветаевой как брачный пир, как свадьба. Брак с существом из иного мира есть совместный стихийный полет в запретное пространство творчества.

Таким образом, трансформация сказочного сюжета, думается, подчинена основной идее всего творчества М. Цветаевой — созданию мифа о Поэте — «утысяченном человеке».

Примечания

1. Коркина Е. Б. Лирический сюжет в фольклорных поэмах М. Цветаевой // Рус. лит. 1987. № 4. С. 161–168.
2. Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т. 4. С. 292.
3. Бродский о Цветаевой. М., 1998. С. 74–86.
4. Павловский А. Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой: Монография. Л., 1989. С. 198.
5. Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1999. С. 232.
6. Цветаева М. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Е. Б. Коркиной. Л., 1990. С. 103.
7. Цветаева М. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 342.

8. Протт В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. 36.
9. Герасимова Н. М. Энергетика цвета в цветаевском «Молодце» // Имя — сюжет — миф: Межвуз. сб. СПб., 1996. С. 168.

© Лейни Р. Н.
г. Саратов

**ОТ МОДЕРНИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ.
ИРОНИЯ КАК ЖАНРОВЫЙ ПРИНЦИП РОМАНА
(«Отчаяние» В. Набокова, «Призрак Александра Вольфа» Г. Газданова)**

Модернистский метод художественного познания действительности использует особое состояние человеческой психики, выводящей человека за пределы наблюдаемых явлений. Иррациональная сущность действительности может быть познана только с помощью особых средств познания. Одним из них становится нарушение формальной логики, выраженное в ироническом перераспределении голосов. Художник XX столетия стремится к особому типу логики, свободной от стереотипов.

В прошедшем столетии трансформировался не только способ и механизмы восприятия художественных объектов, но и реципиент искусства. И искусство неизбежно должно было отреагировать на подобные антропологические подвижки. В XX в. разрушается традиционное представление о мимезисе. Как писал В. Шкловский, «необходимо создание нового, “тугого”, на видение, а не на узнавание рассчитанного языка» [1]. Традиционно миметический акт реализуется в моменте узнавания, но во взаимодействии сознаний автора и читателя в искусстве XX в. узнавание не обеспечивает понимания. Читателю приходится выполнять трудную работу, «ориентированную не столько на узнавание объекта, сколько на его новое понимание» [2].

Ирония как нормативная интенция романного повествования отражает принципиально новую природу романа XX столетия. Экзистенциальную сущность романной формы, в отличие от других жанров, Д. Лукач определяет «как нечто становящееся, как процесс» [3], М. Бахтин специфику романа обнаруживает в творческом понимании «неготовой действительности». Ироничная тактика романного повествования позволяет художнику осознать и передать сложное взаимодействие различных смыслов, голосов, точек зрения, без которого окажется невозможным изображение романного мира.

Теория «иронического искусства» получала свое обоснование и в философии и эстетике романтизма. Романтическая ирония, условие *дистанцированности* писателя от своего произведения, преобразуется в XX в. в авторское переживание и постижение творческого процесса. Не столько наблюдение автора «с высоты своей иронии» над созданием текста, сколько *отстраненный взгляд*, приводит к ситуации, когда реальность произведения приобретает подчеркнуто художественный, творимый характер. В струк-